A MÚSICA no BRASIL COLONIAL

Rui Vieira Nery
Coordenação

COLÓQUIO INTERNACIONAL / LISBOA 2000

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
SERVIÇO DE MÚSICA / 2001

Relações Musicais Luso-Brasileiras do Século XVIII:

Dois Casos Particulares

Gerhard Doderer*

As relações musicais entre Portugal e o Brasil são múltiplas e complexas, com as suas origens no século XVI, e mantendo-se bem vivas até ao presente.

Através dos trabalhos de estudiosos brasileiros e portugueses foi-nos dado conhecimento de inúmeros casos de intercâmbio musical e dos surpreendentes caminhos que, muitas vezes, fenómenos musicais tomaram em ambas as direcções transatlânticas.

Evidenciando em cada época características próprias, deve atribuir-se importância especial às relações musicais setecentista entre terras lusas e brasileiras, não apenas em virtude da sua alta frequência, mas também por causa das circunstâncias político-culturais de cariz particular que marcaram os eventos musicais durante aquele período.

Neste texto serão postos em destaque dois casos em que se viram implicados, na primeira metade do século XVIII, músicos, construtores de instrumentos e melómanos de origem portuguesa, brasileira, italiana e alemã. É importante fazer lembrar que os assuntos em causa não estão a representar apenas acontecimentos efémeros, mas têm que ser vistos no seu significado como factores com efeitos a longo termo: no primeiro caso, ou seja no do órgão histórico que se encontra na Catedral de Mariana, é significativo que este instrumento - numa região quase totalmente carecida de órgãos de tubos - ainda hoje esteja a desempenhar a sua função de embelezar o serviço litúrgico e encantar o espírito dos que o ouvem. No segundo caso, ou seja no do lançamento de uma colectânea de Sonatas do ano de 1732, estamos perante a obra impressa que marca a hora do nascimento da literatura para o Piano, obra que ainda hoje delicia os cravistas e pianistas sensíveis ao mundo sonoro barroco, transformando-se para todos os ouvintes interessados em fonte de constante deleite musical.

---

* Universidade Nova de Lisboa.

Para o enquadramento destes casos evoco rapidamente alguns tópicos que definiram os acontecimentos histórico-culturais da primeira metade dos anos de setecentos: os jazigos de ouro e de pedras precisas localizados e explorados na região das Minas Gerais a partir dos anos de 1690 conferiram à coroa portuguesa enormes meios financeiros, utilizados por D. João V, no trono português desde 1707, para a concretização das suas intenções na política interna e externa. Entre elas conta-se a criação de novas estruturas administrativas e comerciais; o favorecimento das artes visuais, da música e das ciências e, no campo da política exterior, uma prudente atitude de afastamento dos conflitos de sucessão europeus; um voto claro no sentido de intensificar as relações internacionais mercantis e uma preferência absoluta pelo processo da colonização transatlântica. No campo das artes significava isto para Portugal continental um novo florescimento da arquitectura profana e sacra, da pintura, da poesia e da música, esta última totalmente orientada através do ideal estilístico italiano.[1] Neste contexto podem ser mencionadas a construção do Convento-Palácio de Mafra (1730, consagração da Basílica), a contratação de Domenico Scarlatti para o lugar de Mestre de Capela da corte lisboeta (1719), a fundação da Academia da História (1720) e uma atitude mecenática bem generosa - também na área da música - por parte do rei, da rainha e da aristocracia. O Brasil participa favoravelmente nesta orientação política, onde o gesto extrovertido da representação do poder significa também — e no caso do monarca português de uma forma quase excessiva — a utilização do palco do cerimonial litúrgico como teatro da ostentação do Absolutismo.[2] Encontramos reflexos na vida musical de Minas Gerais, principalmente na prática litúrgico-musical das igrejas seculares e colegiais que vão surgindo em cada vez maior número (Vila Rica/Ouro Preto, Mariana, S. João del Rey, Tiradentes, etc.). É natural que, nesta época, as relações musicais mútuas na rota transatlântica tenham sido cada vez mais intensificadas, porém de uma maneira que deixa reconhecer mais e mais vestígios de atitudes individualistas e de tendências emancipatórias.[3]

Aos organólogos e organistas interessados na história da construção do rei dos instrumentos é bem conhecido o facto de que se conservaram, desde há muito tempo, nas Sés Catedrais de Faro na costa algarvia (ver Repr. 5, 6), e de Mariana, na proximidade de Ouro Preto (ver Repr. 3, 4), dois órgãos gémeos oriundos de inícios do sécu-

lo XVIII. Ambos os instrumentos têm sido atribuídos, desde há mais ou menos trinta anos e com notável empenho por parte de alguns organólogos,[4] ao famoso organeiro hamburguês Arp Schnitger, que, de facto, anotou no ano de 1701, nos protocolos do seu atelier, a exportação de dois órgãos para Portugal, ambos não muito grandes e com dois teclados cada um. Era tentador — tal como fez M. M. Ferreira no seu estudo histórico-organológico[5] redigido com admirável zelo e acribia — procurar identificar os dois órgãos de Faro e de Mariana com os dois instrumentos mencionados por Schnitger, tanto mais que eles evidenciam inúmeras características da escola da organaria do Norte da Alemanha relativamente à concepção técnica e artesanal, bem como relativamente à organização da fachada. No entanto, nunca foi possível comprovar a autoria de Schnitger através de quaisquer inscrições nos próprios órgãos ou através de documentação arquivística.

Que sabemos hoje sobre estes dois instrumentos e sobre o destino que os trouxe para terras lusas e brasileiras?

Naturalmente levanta-se aqui em primeiro lugar a questão relativamente ao construtor destes dois instrumentos. Desde há pouco tempo podemos dar uma resposta mais concreta, pelo menos pela via da exclusão de partes: um instrumento de dimensões médias que se conservou na igreja de S. Salvador de Moreira[6] (Maia-Porto), antigo convento dos Cónegos Agostinhos Regrantes, revelou-se, aquando do seu restauro pelo mestre organeiro alemão Georg Jann, como sendo um autêntico instrumento de Arp Schnitger.[7] O órgão (ver Repr. 1) encontrava-se em estado de conservação surpreendente, evidenciando apenas uma intervenção que tinha eliminado o segundo dos dois teclados originais, mudado a mecânica para a frente e aplicado pintura e douramento. Várias inscrições - escondidas por debaixo de frisos e ornamentos de talha - documentam construtor, local e data (ver Repr. 2). Rapidamente chegou a verificar-se a concordância das caracetrísticas do instrumento (tamanho, número de registos) com as indicações que o próprio Arp Schnitger notificara nos seus registos pessoais relativamente aos dois órgãos exportados para Portugal em 1701 (*«Zwei neue Orgeln gebaut, jede mit 12 Registern, 2 Klavieren und einem Balg. Beide nach Portugal geschickt.»*[8]). O instrumento voltou a soar novamente e com uma sonoridade bem autêntica em Junho de 2000. A composição do instrumento foi recuperada como no seu estado original[9]:

II Teclado

Gedackt 8'
Holzflöte 4'
Quinte 2 2/3'
Octave 2'
Quinte 1 1/3'
Octave 1'
Sesquialter 3f
Mixtur 4f
Dulzian 16'
Trompete 8'

II Teclado

Holzflöte 8'
Prinzipal 4' (fachada)

Sem pedal, Dó/Mi-dó''', 45 teclas (oitava curta), Fole cuniforme
com 3 pregas
e fole de alimentação, diapasão (original) lá' = 440 hz.

Assim conclui-se, que, no caso dos dois instrumentos de Faro e Mariana (ver Repr. 4 e 6), não se pode tratar daqueles que foram enviados para Portugal em 1701. Deste forma ficam resolvidas algumas discrepâncias que fizeram surgir, desde há muito, dúvidas, como por exemplo, a divergência no número dos registos (18 no caso dos instrumentos de Faro e Mariana, mas apenas 12 na rubrica de Schnitger), ou a divisão de alguns deles. Devemos considerar definitivamente a autoria de Johann Heinrich Ulenkampf (também Hulenkampf, forma portuguesa do seu nome: João Henriques Hulemcampo), discípulo e mestre-assistente de Arp Schnitger em Hamburgo e radicado desde ca. de 1711 em Lisboa com a sua actividade bem documentada, tanto na Alemanha como em Portugal.[10] Construiu comprovadamente em Lisboa vários instrumentos (desaparecidos) de dimensões apreciaveis. Alguns dos órgãos conservados no norte de Portugal podem eventualmente ser atribuídos a este mesmo artesão (pelo menos no que respeita à sua concepção do primeiro terço do século XVIII), tomando em consideração a

organização da fachada e a construção dos someiros. Para Faro e Mariana ganha novamente peso o mencionado Ulenkampf como seu autor (1715-16), identificação geralmente aceite desde há muito, devido a uma inscrição oitocentista no interior da caixa do instrumento de Faro (ver Repr. 7), mas em virtude de uma suposta distância histórica demasiadamente grande e face à falta do respectivo material arquivístico apenas marginalmente reconhecido por alguns organólogos no decorrer dos ultimos anos.[11]

A questão relativamente ao seu verdadeiro construtor não pode, nem deve ofuscar uma correcta apreciação dos instrumentos no aspecto de valor patrimonial e significado histórico-musical. Únicos na sua génese e nos seus percursos, evidenciam este dois órgãos o mais alto nível do artesanato organístico europeu dos primeiros decénios do século XVIII e representam vias de influências interculturais com seus efeitos em forma multifacetada e a longo prazo.[12]

As composições dos instrumentos, tal como se apresentaram na primeira metade do século XVIII, deviam ter sido essencialmente idênticas:[13]

FARO	MARIANA
Órgão principal	*Órgão principal*
Flautado de 12 aberto	Flautado de 12 aberto
Oitava real	Oitava real
Quinta real	Quinta real
Quinzena	Quinzena
Cheio de 2 filas	Cheio de 2 filas
Cheio de 3 filas	Cheio de 3 filas
(originalmente de 4/5 filas ?)	(originalmente de 4/5 filas ?)
Quintadena de 24	
Flautado de 12 tapado	Flautado de 12 tapado
	Flautado de 6 tapado
Trombeta real	Trombeta real
Voz humana	Voz humana
Órgão positivo	*Órgão positivo*
Flautado de 12 tapado	Flautado de 12 tapado

Flautado de 6 tapado	Flautado de 6 tapado
Flauta de 6 (mão direita)	Flauta de 3 (mão direita)
Quinzena	Quinzena
Dezanovea	Dezanovena
Vintedozenz	Vintedozena
Sesquialtera de 2 filas	Sesquialtera de 2 filas
Dulciana (mão esq./mão direita)	Dulciana (mão esq./mão direita)

O "currículo" do órgão da Sé Catedral de Mariana é bem conhecido[14], embora apenas a partir de meados do século XVIII. Após a constituição da nova diocese de Mariana em 1745, D. Frei Manoel da Cruz, o seu então primeiro bispo, ou seja, o anterior prelado da diocese de Maranhão, solicitou e obteve do rei português a concessão de meios financeiros para o equipamento da sua nova Sé Catedral, e também para a aquisição de um órgão de tubos (1747-49). Após a morte de D. João V, D. José I honrou o compromisso do pai, de forma que em 1752 se procedeu à compra de um instrumento já construído, recorrendo-se aos serviços do organeiro lisboeta, João da Cunha. Este órgão, desmontado e empacotado em 18 caixas e 10 embrulhos de diferentes dimensões, chegou ao Rio de Janeiro a 16 de Outubro de 1752 e foi transportado até Mariana, anteriormente Vila da Senhora do Carmo, onde foi recebido a 22 de Novembro de 1752. Através do secretário bispal, tendo sido responsável pela orientação dos trabalhos como a execução de uma tribuna, colocação e afinação do instrumento, foram feitos os respectivos pagamentos pela fazenda real em Vila Rica no dia 17 de Setembro do ano seguinte. Em Dezembro de 1748, a Sé de Mariana dispunha já de um organista (P.e Manuel da Costa Dantes) e de um mestre de capela (P.e Gregório dos Reis Melo). Foi muito provavelmente no dia 15 de Agosto de 1753, na festa de N. Senhora da Assunção, padroeira da jovem diocese, que o órgão tocou pela primeira vez no templo que iria ser o seu "habitat" até ao presente.

Até hoje este instrumento conserva-se na Sé de Mariana. Restaurado nos anos de 1977-84 na oficina hamburguesa de Rudolf von Beckerath em Hamburgo, destacam-se, hoje em dia — no âmbito de um novo restauro confiado ao organeiro Bernhardt H. Edskes e prestes a ser terminado — perguntas sobre a antiga colocação do

instrumento (provavelmente uma igreja franciscana, tomando em conta a emblema daquela ordem que se encontra em cima da consola — ver Repr. 8) e sobre o seu estado original, assumindo importância particular a sua comparação com o gémeo de Faro. Estes estudos devem abranger também a pintura (*chinoiserie*) dos dois instrumentos que foi efectuada, no caso do órgão de Faro, em 1752/53 por Francisco Correia. Existe actualmente uma significativa diferença na composição dos dois órgãos, reconhecendo-se uma maior originalidade no caso de Mariana, em virtude de várias intervenções que o instrumento de Faro sofreu antes e depois do terramoto de 1755[15].

Seguem-se as composições dos órgãos, tal como se apresentam depois dos restauros dos anos 1973-74 (Flentrop/Faro) e 1977-84 (Beckerath/Mariana). As últimas alterações efectuados no instrumento de Mariana, resultantes do restauro ainda em curso na altura da redacção deste texto, apenas se conseguiram marcar parcialmente.

FARO	MARIANA
Órgão principal	*Órgão principal*
Flautado de 12 aberto	Flautado de 12 aberto
Bordão de 24 tapado	
Voz humana (flautado)	Flautado de 12 tapado
Flautado de 6 tapado	Flautado de 6 tapado
Oitava real	Oitava real
Dozena	Dozena
Quinzena	Quinzena
Dezassetena	
Cheio de 2 filas (mão esq.)	Cheio de 2 filas
Cheio de 4 filas	Cheio de 3 filas
Corneta real de 5 filas (mão dir.)	
Trombeta real	Trombeta real
Clarim (8', hor., mão dir.)	Voz humana (?) (mão esq.)
Trombeta de batalha (4', hor., mão esq.)	Voz humana (?) (mão dir.)
Flautado de 12 tapado	Flautado de 12 tapado
Flautado de 6 tapado	Flautado de 6 tapado
Flautilha (mão direita)	Flauta de ponta (mão direita)
Quinzena	Quinzena

Órgão positivo	*Órgão positivo*
Dezanovena	Dezanovena
Vintedozena	Vintedozena
Cheio de 3 filas (mão esq.)	
Cheio de 3 filas (mão dir.)	
Cornetilha de eco de 2 filas (mão esq.)	Sesquialtera de 2 filas (mão esq.)
Cornetilha de eco de 3 filas (mão dir.)	Sesquialtera de 2 filas (mão dir.)
	Dulciana (?) (mão esq.)
	Dulciana (?) (mão dir.)
Dó/Mi-dó''', pedal ligado a Dó-Mi-Lá	*Dó/Mi-dó''', pedal ligado a Dó/Mi-Lá,*
Contrabaixos Dó/Mi-dó, 2 Tambores,	*Tremulante/Órg. Pos., União I-II*
Rouxinol, Tremulante/Órg. Pos.,	*Diapasão Lá = 440 hz*
União I-II, Diapasão original Lá = 415 hz	

Desde há muito tempo que se costuma atribuir, com plena razão, às *Doze Sonatas* de Ludovico Giustini di Pistoia[16] (ver Repr. 11) o mérito de serem elas as primeiras composições genuinamente destinadas àquele famoso cravo *di piano e forte detto volgarmente di martelletti* que o genial Bartolomeu Cristofori desenvolvera a partir do último decénio do século XVII. Giustini nasceu no dia 12 de Dezembro de 1685 em Pistoia, cidade onde faleceu em 7 de Fevereiro de 1743; evidenciou-se no cravo e no órgão, ocupando, desde 1725, a função de organista da Irmandade do Espírito Santo como sucessor de seu pai. A partir de 1734 assumiu também o lugar de organista da catedral pistoiense, onde trabalhava, desde 1727, Francesco Manfredini como mestre de capela.[17] Parece que se ausentou de Pistoia apenas durante o Verão do ano de 1732 quando viajou até à não muito distante capital da Toscana, provavelmente com a intenção de supervisionar a edição das suas sonatas que iriam sair do prelo exactamente nessa altura.[18] Entre 1741 e 1746, as *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte* foram publicadas uma segunda vez sob a responsabilidade de Gerhard Friedrich Witvogel em Amesterdão com ligeiras diferenças no texto musical e com título quase idêntico. Muito menos importância do que esta sua "obra prima" merecem algumas cantatas, oratórias e lamentações que Giustini chegou a compor, individual e colectivamente, para eventos festivos da cidade de Pistoia.

As doze sonatas foram oferecidas ao Infante D. António de

Bragança, a dedicatória encontra-se assinada por D. Giovanni di Seixas (ver Repr. 12). Ambas as personagens, quer dizer tanto o destinatário como o mecenas da edição florentina, assumiram grande importância para a história da música portuguesa: D. António, irmão mais novo de D. João V e tio da filha primogénita do monarca português, evidenciou várias vezes a sua qualidade como cravista aquando de acontecimentos musicais na corte.[19] A sua viagem a Itália, no ano de 1714, coincide com o início dos contactos estabelecidos entre Domenico Scarlatti e a coroa portuguesa. Parece que também as relações com Florença se intensificaram então de uma forma particular, nomeadamente no que diz respeito aos instrumentos de tecla italianos que existiram na corte de Lisboa a par dos clavicórdios e cravos provenientes de oficinas lisboetas, instrumentos que serviram à Rainha D. Mariana de Áustria e à sua filha, a Infanta D. Maria Bárbara, que estava em vias de vir a ser uma excelente cravista sob a orientação de Domenico Scarlatti,[20] o ex-Mestre de Capela Giulia em Roma.

Por outro lado, o promotor e mecenas da edição, de nome completo João de Seixas da Fonseca Borges, encontrava-se desde há bastante tempo em Florença quando aí se lançaram as *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte* no final do verão de 1732.[21] Já lhe eram familiares e do seu agrado como ele próprio deu a entender no prefácio (*«... udite già da me con particolare soddisfazione»*); a sua sólida formação musical permitia-lhe julgá-las e concordar, de facto, com os entendidos na matéria (*«... e da quelli Intendenti di tal Professione giudicate di molto buon gusto»*). É de supor que o contacto entre ele e o próprio Ludovico Giustini tenha sido estabelecido por Bartolomeu Cristofori, ligação que originou, de uma maneira feliz e devido à intervenção de melómanos da capital lusitana, o lançamento nas luzes da ribalta da História da Música de um compositor quase ignorado, oriundo de uma cidade igualmente quase desconhecida na vizinhança de Florença.

João de Seixas da Fonseca,[22] filho de Francisco de Seixas da Fonseca, natural de Lamego, e da sua mulher, Maria da Rocha Fiuza da cidade de Rio de Janeiro, nasceu em 6 de Maio de 1691 no Rio de Janeiro. Aí e na cidade da Baía recebeu a sua formação musical e teológica, tendo professado no mosteiro baiano dos monges beneditinos no ano de 1712 e alcançando, agora sob o nome de Fr. João da Madre de Deus, rapidamente grande estima e consideração nos meios eclesiásticos. Depois de ter passado três anos em Lisboa, deslocou-se, em 1727, a Roma onde se viu obrigado, já no ano seguinte, a mudar a sua residên-

cia para Florença devido ao rompimento das relações diplomáticas entre Lisboa e a Santa Sé. Apenas com o início do pontificado do Papa Clemente XII foram ultrapassados estes diferendos e no dia 30 de Outubro de 1732, pouco tempo após a publicação das *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte,* D. João de Seixas deslocou-se a Roma, sendo ordenado bispo de Aeropolis em Outubro de 1733. No ano seguinte, a sua viagem de regresso a Lisboa fê-lo visitar de novo Florença, tendo recebido aí grande honras por parte do Grão-Duque Gian Gastone. Apenas em 1740 voltou definitivamente ao Brasil e permaneceu até à sua morte (05.03.1758) em Salvador da Baía e no Rio de Janeiro, altamente estimado e em condições económicas bem confortáveis. Durante os seis anos que passara, entre 1734 e 1740, em Lisboa, D. João de Seixas esteve em contacto permanente com a corte, honrado pelo rei e pelo cardeal-patriarca, tendo-lhe este último também confiado importantes funções eclesiásticas. As suas irmãs tinham ingressado na comunidade das monjas de Chelas, um convento situado nos arredores da capital e muito considerado pela nobreza da corte e da cidade.[23]

Muitas das informações biográficas encontram-se no *Dietário* do Arquivo do Mosteiro Beneditino do Rio de Janeiro, onde podemos ler nas fol. 296-301 do códice 1161 o seguinte:[24]

> [...] Aos 6 de Maio de 1691 vio a primeira Luz da vida nesta cidade do Rio de Janeiro este Principe da Igreja. Seos paes Francisco de Seixas da Fonseca natural de Lamego, e Maria da Rocha Fiuza nascida nesta cidade, não poupando despeza alguma na educasão de seos filhos, deste tiverão maior cuidado, fazendo que se instruise nas qualidades necesarias para o estado ecleziastico. [...] Teve da muzica huma noticia bem completa, e tangia com delicadeza alguns instrumentos. Admetido a Igreja pelo Illmo Bispo D. Francisco de S. Jeronimo, recebeo as ordens menores aos 17 de Junho de 1707, quando já contava dezaseis annos de idade. [...] Aos 16 de Junho de 1712 vestio a Cogula no Mosteiro de S. Sebastião, com vinte e um annos de idade, sendo D. Abbade o Padre Geral Fr. Dionizio de S. Joze [...] professou com o nome de Fr. João da Madre de Deos [...] Chegando a Roma em 4 de Novembro de 1732; e neste mesmo anno tinha oferecido ao Senhor Infante D. Antonio as excelentes Sonatas de Cravo de Ludovico Justine de Pistoia com huma dedicatória bem recomendavel [...] foi preconizado Bispo de Areopoli no Consistorio de 28 de

> Setembro de 1733 pelo Santo Padre [...] foi sagrado Bispo na Igreja de Santo Antonio dos Portuguezes em hum domingo de 4 de Outubro. [...] se partiu de Roma em 12 de Janeiro de 1734; e chegando a Florença foi recebido com notavel agrado do Gram Duque [...] Por Genova fez a sua viagem para Lisboa aonde chegou no primeiro de Abril com trinta e cinco dias e no Mosteiro da Saúde foi hospedado na sela dos Reverendíssimos Padres Geraes, sendo D. Abbade o Padre Fr. João de S. Paulo. Na corte de Lisboa mereceo beijar a mão ao Senhor Rei D. João 5º logo que chegou [...] Em 25 de Junho celebrou em Pontifical no Convento de Chelas, aonde tinha irmas religiosas. Em 26 de Agosto de 1739 foi eleito pelo Nuncio Juiz do Tribunal da Nunciatura. Em 1740 embarcou para a Baía. Esteve neste mosteiro e depois no Mosteiro de Nossa Senhora das Brotas durante tres anos. Voltou para o Rio. Morreu a 5 de Março de 1758, tendo de idade 67 annos e de Bispo 25.

Foi exactamente durante os anos vinte e trinta do século XVIII que se verificou em Portugal uma esplêndida vivência musical cujo centro de gravitação era Lisboa e o seu Paço da Ribeira situado à beira-rio. Tanto a música instrumental como a vocal encontravam-se em pleno florescimento, com excepção apenas para a música dramática, uma vez que a ópera séria e a ópera "buffa" apareceram poucas vezes nos palcos lisboetas de então, situação que se modificou, no entanto, depois de meados do século de uma forma radical. Da preferência de D. João V pelo cerimonial litúrgico resultou uma nítida preponderância para o papel da música sacra, nomeadamente nos templos da capital.[25] No entanto, a vida musical na própria corte ficou profundamente marcada pela atitude de membros da Família Real e da alta aristocracia que entendiam e praticavam a arte musical. Entre eles contam-se, além do já mencionado Infante D. António de Bragança, também a própria rainha, a arquiduquesa Mariana de Habsburgo, casada desde 1709 com D. João V e que se tornou a força principal no processo de italianização da música portuguesa. Significativas para estes acontecimentos são a contratação, por parte da corte portuguesa, de muitos cantores e instrumentistas ita-lianos — entre eles Domenico Scarlatti e Giovanni Giorgi[26] — além de uma série de importantes publicações musicais de autores italianos e portugueses dos anos de 1720/40 em cujas dedicatórias figuram como destinatários vários membros da alta nobreza de Portugal.[27]

Para a importância do cravo e do *pianoforte* na sua primeira fase histórica, o mecenas das *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte* assumiu um papel central na teia das linhas de força Florença - Lisboa - Madrid, importância que até agora ainda não foi reconhecida na sua plenitude.[28] Constituindo não apenas o elo de ligação entre Lisboa e Florença na mais importante fase da vida musical portuguesa da primeira metade do século XVIII, o cosmopolita dignatário eclesiástico soube conduzir correntes da sua época, marcantes em termos músico-estéticos, aos destinatários adequados. Deve reconhecer-se na sua pessoa um dos mais essenciais mediadores no sector da construção de "cravos de pena" e "de martelos" florentinos, já que a presença do *pianoforte* na Península Ibérica se manifesta, não apenas na corte de Madrid (por exemplo, no inventário dos instrumentos musicais da rainha D. Maria Bárbara[29]), como também nos próprios instrumentos dos artesãos portugueses durante todo o século XVIII através de múltiplas características morfológicas e organológicas[30].

Do ponto de vista musical, as *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte* que Seixas da Fonseca ofereceu ao Infante D. António serviram certamente de estímulo e motivação embora os seus resultados imediatos nem sempre ficassem em evidência devido às consequências do terramoto do ano de 1755.

Em termos formais, todas as *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte* evidenciam uma estrutura semelhante à da "Suite" e da "Sonata" barrocas com a sequência de quatro ou cinco andamentos contrastantes (ver Repr. 13, 14). Tal como na obra de Corelli, a ordem desta sequência não ficou codificada, o elemento unificador é a tonalidade[31]. Quase todos os andamentos são bipartidos e demonstram, por um lado, características barrocas na sua estrutura, deixando reconhecer, por outro lado, elementos demarcadamente galantes e pré-clássicos no seu espírito, como sejam por exemplo,. melodias mais ou menos elaboradas com o acompanhamento de "Baixo de Alberti" ou "Baixo de tambor", uma franca preferência pelo acorde de sexta italiana que assume, às vezes, uma função de ênfase retórica carregada de expressividade dramática. Muito do encanto desta música evidencia-se na frescura inocente das linhas melódicas e na condução graciosa das frases idiomáticas. Os ornamentos usados por Giustini criam alguns problemas para o intérprete, pois tanto os trilos como as apogiaturas simples ou duplas podem ser realizados de forma muito livre, sendo praticamente impossível impor uma regra para a sua execução.

Não há nada mais adequado para caracterizar as Sonatas de Giustini do que as próprias palavras de Seixas da Fonseca que as descreveu no seu prefácio como *suave e dilettevole scienza.*

O aparecimento do piano[32] é conotado, normalmente e no que diz respeito aos conceitos estéticos, práticos e utilitários, com o período clássico da História da Música, q. d. com o último quartel do século XVIII. Ainda se verifica uma tendência em considerar instrumentos anteriores àqueles que foram construídos por Johann Andreas Stein e Anton Walter e sancionados pelo próprio Mozart, como sendo primitivos e experimentais. Contudo, uma série de musicólogos especializados na história dos instrumentos de tecla começou, desde há algum tempo, a pôr em dúvida esta ordem de ideias. Com o seu mecanismo de martelos tal como o desenhado em Florença pelo inventor do piano Bartolomeu Cristofori (1655 - 1732), o fortepiano demonstra — juntamente com alguns poucos outros instrumentos como p. e. da autoria de Louis Bas, 1781 — a vitalidade duradoura da concepção técnica primária até muito para além de meados do século XVIII. A credibilidade mecânica e a utilidade musical do fortepiano florentino são comprovadas pela longa vida e pela larga divulgação que este tipo de construção iria sofrer em países como Portugal (irmãos Antunes, Henrique van Casteel, Matias Bostem) e Espanha[33] (Francisco Pérez Mirabal, 1745), Alemanha (Gottfried Silbermann nos anos de 1730/40 com a sua influência indirecta sobre J. A. Stein na década de setenta), França (J. H. Silbermann em Estrasburgo nos mesmos anos, além de L. Bas) e até Inglaterra (Roder Plenius, ca. de 1750). Com uma história que abrange os anos de 1720 (data do primeiro fortepiano conservado da autoria de Cristofori) — ou já de 1700 (altura da sua primeira e documentalmente comprovada actividade relacionada com a produção daqueles instrumentos[34]) — até à década de oitenta, este primeiro tipo de fortepiano, conjuntamente com o clavicórdio e o cravo, deve ser considerado como sendo um meio muito significativo para a execução da música do barroco tardio, do pré-classicismo e do primeiro classicismo.

Graças às facilidades amavelmente concedidas pela direcção do The Shrine to Music Museum da Universidade de South Dakota tornou-se possível a utilização de um *pianoforte* português para uma edição fonográfica de cinco das *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte* do ano de 1732.[35] Este instrumento (ver Repr. 9) faz parte de um pequeno número de fortepianos que sobreviveram até aos nossos dias e que foram construídos, entre os anos de ca. de 1740 até 1780, por artesãos alemães,

flamengos e portugueses em oficinas lisboetas.[36] Foi possível recriar uma imagem sonora de grande relevância histórica. De uma maneira especial ficaram realçados os matizes dinâmicos (piano - *piú* piano - forte - *piú* forte) que têm de ser produzidos naquele *pianoforte*, sem qualquer pedal, apenas através da diferenciação do "*toucher*". Outro efeito que aponta igualmente para uma sublimação do leque tímbrico e dinâmico é a chamada "una corda", ou seja uma ligeira deslocação do teclado cujos resultados podem ser observados no *Minuet* ("*Affettuoso*") da Sonata em Sol menor e na Sarabanda da Sonata em Mi menor.

O fortepiano assinado "Antunes 1767" foi construído na data indicada em Lisboa, muito provavelmente pelos irmãos Manuel (1707-1796) e Joaquim José (1731-1811) Antunes, filhos de Julião Antunes os quais, ao que parece, tiveram o costume de não indicar os primeiros nomes sempre que se tratasse de um instrumento produzido em conjunto. Sabemos que Manuel Antunes solicitou e obteve, no ano de 1760, um privilégio real para a produção e a comercialização de "cravos de martelos" durante um período de dez anos.[37] Tendo em conta a intencional italianização da música na corte portuguesa, cujos inícios remontam a cerca de 1710, podemos tomar por certo que o tipo do *cimbalo di martelletti* florentino era bem conhecido em Lisboa, provavelmente já antes de 1710 e com toda a certeza por volta de 1732. Em todo o caso, o fortepiano dos Antunes de 1767 evidencia, nas partes essenciais da sua construção, uma relação muito íntima com a tradição florentina, fazendo lembrar muitíssimo os três instrumentos congéneres que se conservaram da oficina de Cristofori e que estão datados de 1720, 1722 e 1726.[38] O feitio e as dimensões do corpo (comprimento 2265 mm) assemelham-se muito aos instrumentos de Cristofori, caso que se verifica também em relação às cordas duplas e às curtas medidas do encordoamento (*dó'* = 273 mm). A mais surpreendente semelhança entre os instrumentos de Antunes e de Cristofori pode observar-se no mecanismo dos martelos (ver Repr. 10). Este consiste em línguas de escape montadas no braço das teclas que fazem subir peças intermediárias fixadas através de dobradiças de couro numa régua colocada na parte inferior de um caixilho de madeira independente. Numa régua de madeira recortada apropriadamente na secção superior deste mesmo caixilho encontram-se inseridas e penduradas ao longo de um eixo metálico as bases dos martelos. As cabeças destes, cobertas por uma boa camada de camurça mole e situadas na direcção oposta à do teclado, recaem sobre repousos depois de terem vencido o escape e alcançado e percutido as

cordas. Os tais repousos consistem em almofadas de couro coladas na parte superior de pinos metálicos cujas bases se encontram afixadas no extremo dos braços das teclas. Os abafadores possuem o feitio de martinetes finos com uma cabeça em forma de bloco enviesado em ambos os lados inferiores e cobertos de pano nestas áreas.

Nem Cristofori, nem Antunes aplicaram um pedal ou qualquer outro tipo de mecanismo para possibilitar o levantamento dos abafadores. O único efeito especial é garantido através do já mencionado deslocamento do teclado por alguns milímetros para a esquerda, de modo a que cada martelo possa apenas percutir uma corda de cada conjunto de pares de cordas; este deslocamento, consequentemente chamado "*una corda*", tem que ser efectuado manualmente, existindo para esse fim dois blocos de madeira nas duas extremidades do teclado. A sua utilidade evidencia-se também na altura da afinação do instrumento.

Os irmãos Antunes, mestres exímios na sua profissão, não copiavam cegamente os instrumentos florentinos ao produzir fortepianos daquele tipo. Há uma série de subtis diferenças que representam melhoramentos do modelo Cristoforiano ou reflectem a própria tradição de construção de cravos portuguesa, bem visível no instrumento de 1758 da autoria de Joaquim José Antunes. Neste sentido, a modificação mais óbvia é o alargamento do âmbito usual de Cristofori (*Dó - do'''*) nos agudos até ao total de 51 teclas, ou seja de *Dó* até *ré'''*. As línguas de escape dos artesãos portugueses foram montadas em suportes atados por meio de fios metálicos aos braços das teclas e são muito mais leves do que as partes congéneres de Cristofori que as colocou em cancelas cavadas nos braços das teclas. A esta diferença parece Manuel Antunes referir-se quando expõe no seu pedido à Junta do Comércio as vantagens da sua maneira de produzir a mecânica dos fortepianos, vantagens que se reflectem na eliminação de ruídos indesejados, na obtenção de uma maneira mais leve e mais subtil do "*toucher*" e, finalmente, num processo mais económico do fabrico desta mesma mecânica. Ao contrário de Cristofori que costumava colocar o cepo em posição invertida, os irmãos Antunes nunca recorreram a este método. Contudo, Joaquim José e Manuel Antunes tiveram que utilizar cabeças de martelos bastante longas e muito delicadas devido à grande distância existente entre a régua de fixação dos martelos e o nível das cordas. A camurça que cobre as cabeças dos martelos é aplicada directamente à madeira e não a um rolo de pergaminho à maneira de Cristofori.[39] Os martelos dos irmãos Antunes atingem as cordas num ponto mais afastado da sua base que os

de Cristofori. A colocação da barra de fixação das cordas que deixa um espaço livre entre ela e o tampo harmónico assemelha-se muito à maneira de Cristofori. No interior do corpo, porém, não encontramos — como é o caso nos instrumentos florentinos — uma segunda parede paralela à ilharga exterior curvada, servindo de apoio complementar ao tampo harmónico. Em geral, a estrutura interior do fortepiano dos Antunes, inclusivamente as almas no lado inferior do tampo harmónico, é bastante mais maciça e sólida que a de Cristofori.

O fortepiano, com o corpo feito de madeira de conífera e pintado originalmente em verde claro,[40] apresenta-se, hoje em dia, com uma sofisticada decoração oitocentista em forma de folhas pintadas e douradas sobre gesso. Os pés do instrumento, separados em duas partes, apresentam a forma típica para os instrumentos ibéricos do século XVIII com o feitio de corações recortados e virados para cima.

Os primeiros fortepianos, concebidos no intuito de coexistirem com o cravo, que iria continuar a ser o instrumento preferido para um grande leque de utilizações musicais, foram construídos a fim de suprirem as imperfeições deste último. De importância decisiva para a qualidade tímbrica de qualquer fortepiano é a secção do martelo que atinge directamente as cordas. No instrumento dos irmãos Antunes, esta parte é formada por uma única camada de camurça maleável com uma espessura de ca. de 3 mm. Tais camadas de couro curtido (provavelmente proveniente de rena) são características para os primeiros fortepianos, incluindo os de Cristofori, do seu discípulo Giovanni Ferrini de membros da família Silbermann,[41] e emitem uma qualidade sonora doce e pastosa, bem contrastante com a do cravo ou do fortepiano mais tardio da época clássica. Apenas no *fortissimo,* p. e. para reforçar uma linha melódica nos agudos, o nível dinâmico do fortepiano português se aproxima do de um típico cravo. A sonoridade, comparativamente baça e pouco viva dos fortepianos de Cristofori fora já mencionada por Scipione Maffei no seu bem conhecido relatório publicado em 1711. Ao escutarmos o instrumento dos irmãos Antunes, podemos ter a certeza de que estamos perante a imagem sonora que os compositores coevos tiveram em mente quando escreveram as suas sonatas e tocatas. Neste sentido, também as indicações dinâmicas dos compositores ganham mais sentido: na medida em que a sonoridade se torna mais volumosa, os próprios cambiantes tímbricos adquirem mais matizes e vivacidade.

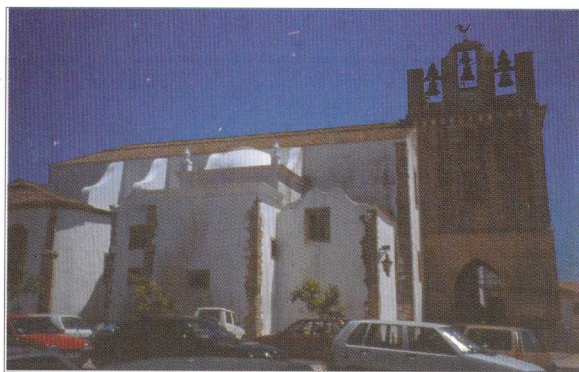
O fortepiano dos irmãos Antunes de 1767 é, com toda a probabilidade, o instrumento mais antigo de entre os exemplares sobreviventes

baseados na concepção florentina que se apresenta suficientemente bem conservado para poder garantir uma clarividência magnífica das qualidades dos seus construtores e executantes. É assim o complemento ideal para fornecer o adequado revestimento sonoro das nossas *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte* e constitui também, facto ainda mais significativo, uma fonte donde deriva uma vivência musical com verdadeiro encanto.

Órgão Arp Schnitger, 1701
(S. Salvador/Moreira da Maia)

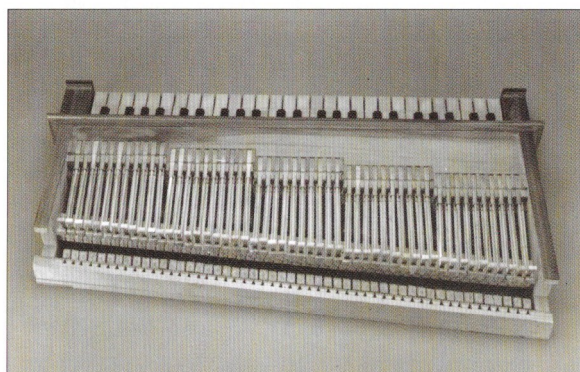
Inscrição no Órgão de Arp Schnitger, 1701

Sé Catedral de Mariana (Minas Gerais-Brasil)

Órgão da Sé Catedral de Mariana

Sé Catedral de Faro

Órgão da Sé Catedral de Faro

Inscrição no Órgão da Sé Catedral de Faro

Órgão da Sé Catedral de Mariana (emblema)

Fortepiano, Joaquim & Manuel Antunes, Lisboa 1767

SONATE
Da Cimbalo di piano, e forte
detto volgarmente di martelletti
DEDICATE
A SUA ALTEZZA REALE
IL SERENISSIMO D. ANTONIO INFANTE
DI PORTOGALLO
E Composte
Da D. Lodovico Giustini di Pistoia
Opera prima
FIRENZE M DCCXXXII.
Da Livraria do Real Mosteyro de Sancta Cruz de Coimbra

Sonate da Cimbalo di piano e forte (Florença 1732), Frontespície

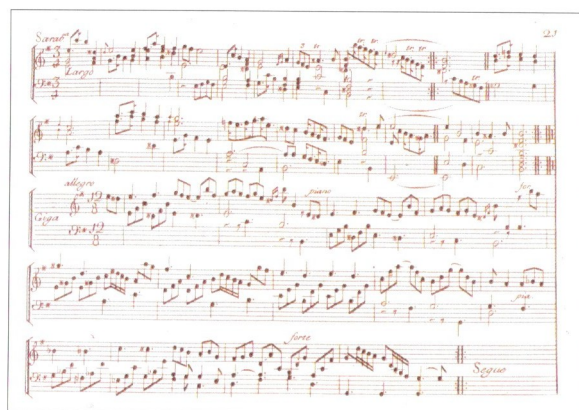
Altezza Reale

Presento col più devoto rispetto a V. A. R. queste Sonate, udite già da me con particolare soddisfazione nel mio soggiorno in Italia, e da quelli Intendenti di tal Professione giudicate di molto buon gusto. Io però non le pongo sotto i Reali suoi occhi, perchè le stimi adeguate al suo sopraffino discernimento, ma perchè nella loro artificiosa consonanza ci rappresentano in qualche modo quella celeste Armonia, che fanno nella bella, e ben ordinata Anima di V. A. R. le più rare Virtudi tra di loro in dolce lega congiunte. Spero che la R. A. V. la quale di questa soave e dilettevole Scienza, come di tutte l'altre, sa dare così accertato giudizio non solamente, ma con somma maraviglia di chi ha l'onore di udirla, sa eziandio perfettamente esercitarla, non sdegnerà di compartire a questi Fogli un suo benignissimo sguardo in quelle ore, nelle quali suol dare a' suoi sublimi pensieri qualche allevviamento, e riposo. Supplico umilmente V. A. R. a continuare sopra di me la sua sovrana, e benefica Protezione, e a permettermi che io abbia la sospirata gloria di protestarmi con profondissimo ossequio

Di V. A. R.

Umilissimo Servo
D. Giovanni de Seixas

Sonate da Cimbalo di piano e forte (Florença 1732), Prefácio

Sonate da Cimbalo di piano e forte (Florença 1732), p. [1]

Sonate da Cimbalo di piano e forte (Florença 1732), p. [1]

NOTAS

1. Vd. G. Doderer & C. Rosado Fernandes, A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750). Revista Portuguesa de Musicologia. Vol. III; p. 69-149.

2. Vd. G. Doderer, O fenómeno "Barroco" na Música Portuguesa do século XVIII. In I Congresso Internacional do Barroco: Actas. Porto, 1991, 2 vol., p. 621-633.

3. Vd. os trabalhos de autores como C. Lange, G. Behague, R. Duprat ou J. M. Neves, que se dedicaram profusamente a aspectos da história da música daquela região brasileira.

4. Entre outros L. A. Esteves, O órgão da Sé de Faro e o seu interesse europeu. Correio do Sul, (24.07.1969); Two more Arp Schnitgers in Portugal? . The Organ Yearbook. Vol. XIV (1983); p. 17-22.

5. M. M. Ferreira, Arp Schnitger: Dois órgãos congéneres de 1701. Niterói 1991.

6. Vd. Concertos - Órgão de tubos Arp Schnitger (1701-2000: Programa. Moreira da Maia, 2000.

7. Vd. G. Jann, Die Restaurierung einer Schnitger-Orgel in Portugal. Ars Organi. 48, Heft 3 (2000); p. 173- 174.

8. G. Fock, Arp Schnitger und seine Schule, Basel-Tours-London, 1974, p. 287.

9. Jann, op. cit.; p. 174.

10. Ferreira, op. cit., p. 19-21; Fock, op. cit., p. 130-131, 194, 263, 281.

11. Ferreira, op. cit., passim.

12. Vd. G. Doderer, Portuguese organ cases of the 18th century: outstanding synthesis of craftmanship and beauty. In Actas. Struggle for Synthesis – A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII = The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries. Lisboa 1999. Vol. I, p. 45-52, esp. p. 50; idem Caixas de Órgãos

Portugueses Setecentistas: Exuberante Simbiose de Beleza e Técnica. Forum. N.º 19 (Jan. 1966); p. 101-115, esp. p. 106.

13. Reproduzidas através de Ferreira, op. cit., p. 138.

14. Vd. Ferreira, op. cit., p. 41-42, 206-218; toda a documentação em torno dos instrumentos e organeiros ligados às catedrais de Faro e de Mariana encontra-se reproduzida nas p. 171-218.

15. Podem observar-se estas diferenças também na linguagem sonora dos dois instrumentos, p. e. Obras para órgão do século XVI ao século XVIII (Órgão de Faro). In Lusitana Musica, 3, CD 55331223 EMI 1994; Órgãos históricos no Brasil - vol. II (Órgão da Mariana), CD[s. l.], Paulus, 1999.

16. O texto do presente trabalho baseia-se essencialmente nos trabalhos da autoria de G. Doderer & J. Koster (folheto do CD NUM 1047, 1996), J. Koster, Three grand pianos in the florentine tradition. Musique - Images - Instruments, N.º 4 (1998); p. 95-116; e G. Doderer & J. H. van der Meer, Portuguese string keyboard instruments from the 18th Century: clavichords, harpsichords, fortepianos and spinets = Instrumentos de tecla e corda portugueses do século XVIII: clavicórdios, cravos, fortepianos e espinetas. [No prelo, edição prevista para 2001].

17. E. Higginbottom, "Giustini" e J. Grundy Fanelli, "Giustini", in: The New Grove Dictionnary of Music and Musicians, 1980, vol. 7, p. 418, respect. 2001, vol. 9, p. 915.

18. Vd. A. Botti Caselli, Le "Sonate da Cimbalo di piano e forte" di Lodovico Giustini - L' opera di un prete galante agli albori della Sonata per pianoforte. Nuova Revista Musicale Italiana, XII (1978); p. 34-66.

19. Vd. G. Doderer & C. Rosado Fernandes, A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750). Revista Portuguesa de Musicologia. Vol. III; p. 69-149, esp. p. 76, 93.

20. Vd. G. Doderer & C. Rosado Fernandes, op. cit., p. 93; G. Doderer, Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719-1727). Revista Portuguesa de Musicologia. Vol. I; p. 147-174, esp. p. 152.

21. Edições fac-similadas (Firenze 1732) publicada por R. Harding, Cambridge,

1933; J. Nuchelmans, Utrecht, s. data (Amsterdão, 1741/46); Genève 1986 (Firenze, 1732).

22. D. Barbosa Machado, Biblioteca Lusitana, Lisboa 1747, vol. II, p. 750. - J. de Vasconcelos, Os Músicos Portugueses, vol. I, Porto 1870, p. 106. – E. Vieira, Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes, vol. I, Lisboa 1900, p. 423. – J. Mazza, Dicionário biográfico de músicos portugueses. Edit. e pref. por J. A. Alegria. Separata Revista Ocidente. (1944-45); p. 30.

23. Vd. [R. Stevenson], The brazilian bishop who launched the first piano pu-blication (1732). Inter-American Music Review, vol. I (1979); p. 211-215.

24. Texto reproduzido de acordo com as indicações amavelmente fornecidas por E. M. Maia da Silva Lessa; vd. também desta autora Os mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical. [Dact.], Universidade Nova de Lisboa, 1998, p. 583-584. Dissertação.

25. G. Doderer, O fenómeno "barroco" na música portuguesa do século XVIII. In I Congresso Internacional do Barroco: Actas, Porto 1991, 2 vol., p. 621-633.

26. G. Doderer & C. Rosado Fernandes, op. cit., p. 77.

27. G. Doderer, Jayme de la Tê y Sagau e as suas "Cantatas Humanas" (Lisboa 1715/26). Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, vol. 3 (1989); p. 141-183.

28. G. Doderer, Lisboa, o pianoforte florentino e Ludovico Giustini di Pistoia: uma relação triangular da primeira metade do séc. XVIII. Comunicação no Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, Londres, 1997.

29. J. H. van der Meer, Os instrumentos de tecla na propriedade de D. Maria Bárbara, Rainha de Espanha. Revista Portuguesa de Musicologia. Vol. 2 (1992); p. 161-170; idem, The keyboard string instruments at the disposal of Domenico Scarlatti. The Galpin Society Journal; p. 136 seg.

30. S. Pollens, The early portuguese piano. Early Music, 13 (1985); p. 18-27; G. Doderer, Instrumentos de tecla e corda portugueses durante os séculos XVI, XVII e XVIII: clavicórdio, cravo e pianoforte. In Fabricas de sons: instrumentos de música europeus dos séc. XVI a XX. Lisboa, 1994; p. 22-28; idem, Aspectos novos em torno da estadia de Domencico Scarlatti na Corte de D. João V (1719-1727); p. 167-171; G. Doderer & J. H. van der Meer, *op. cit.*, passim.

31. Caselli, *op. cit.*, esp. p. 42 seg.

32. S. Pollens, The early pianoforte. Cambridge, 1995, esp. p. 27 seg.

33. Vd. Pollens, The early pianoforte, p. 118 seg.; B. Kenyon de Pascual, Francisco Perez Mirabal's harpsichord and the early spanish piano. Early Music. N. º 15 (1987); p. 503-513; idem, Another early iberian grand piano. The Galpin Society Journal, XLVIII (1995); p. 68-93.

34. Vd. K. Restle, Bartolomeu Cristofori und die Anfänge des Hammerklavier. München, 1991, passim.

35. Edição comercial lançada pela Numerica em 1996 (CD 1047). A gravação deste disco compacto realizou-se na sala de concertos Arne B. Larson do The Shrine to Music Museum em Vermillion (South Dakota) nos dias 23 e 24 de Agosto de 1995 com Gerhard Doderer (Produção) e Peter Nothnagle (Técnica de gravação). O pianoforte, restaurado por John Koster, foi preparado e acompanhado durante as sessões de gravação por Barbara Wolf. Foi utilizado um temperamento conforme Francesco Antonio Vallotti (1697 - 1780) na base de lá' = 392 hz. Montagem e masterização efectuaram-se no Aurastudio/Numérica (Portugal) sob a orientação de Fernando Rocha.

36. Fortepiano ca. 1740, construtor anónimo (propriedade de H. Lester/Londres); Fortepiano 1763, Henrique van Casteel (Museu da Música/Lisboa); Fortepiano Antunes 1767 (The Shrine to Music Museum/Vermillion); Fortepiano 1777, Matias Bostem (Museu Municipal/Torres Novas).

37. E. Vieira, op. cit., vol. I, p. 37-38.

38. Vd. S. Pollens, The early pianoforte, p. 43 seg.

39. Deve notar-se que no seu fortepiano de 1720, o cepo não está em posição invertida e no fortepiano de 1722 os martelos não possuem os tais rolinhos de pergaminho.

40. Fotografias a cores no catálogo do leilão de Sotheby's "Musical Instruments - 22.11.1990". p. 105; CD Numerica 1047.

41. Vd. S. Pollens, The early pianoforte, p. 96 seg. e p. 107 seg.